

Rita Gnutzmann

La relación hombre – ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt

Desde finales del siglo XIX la novela se ha convertido en el género de elección para plasmar la compleja vida en la gran urbe, razón por la que Volker Klotz habla de una “afinidad entre novela y ciudad”.¹ Muchos lectores se han hecho una imagen de París basándose en las novelas de Sue, Balzac y Zola; Dickens es el creador del Londres literario y Galdós el de Madrid; la imagen de Nueva York es inseparable de Dos Passos como la de Berlín lo es de Döblin; de igual forma Viena y Musil se relacionan inevitablemente en la memoria de muchos lectores ...

Aunque Buenos Aires ya esté presente en las novelas de la “Generación del 80” (e incluso antes, en *El matadero* y en *Amalia*) o en las notas de “Fray Mocho”, Roberto Arlt es, sin embargo, el primero en poner en el centro de sus relatos la interdependencia entre la ciudad y el hombre.²

¹ Klotz 1969: 438. Gelfant (1970) ofrece una tipología de la novela urbana; en su ensayo *The American City Novel* distingue tres tipos: 1. el retrato de un individuo en la ciudad; 2. la novela sinóptica (la ciudad en su conjunto); 3. un fragmento de la ciudad (por ejemplo un barrio o un bloque de viviendas que muestra la vida de forma ejemplarizante). Reichardt (1992: 84) resume los temas de la novela de Buenos Aires a base de los estudios de J. Lafforgue y J. B. Rivera: “1. el tema de la mala vida, 2. la visión teratológica y misonista de la ciudad, 3. el cosmopolitismo y la ciudad-Babel, 4. el mundo de los marginales, 5. los estigmas de la ciudad, 6. la visión mitológica del arrabal, 7. la presencia de lo cotidiano, 8. la crítica risueña de tipos y costumbres urbanas”. El crítico alemán prefiere distinguir él mismo dos tipos: 1. “la que revela las contradicciones insuperadas [...] y otra que busca [...] tapar estas contradicciones”, también llamada “mistificadora” (Reichardt 1992: 86, 87), una simplificación que a mi parecer no sirve para abarcar el conjunto de relatos dedicados a la metrópoli.

² Buenos Aires ocupa igualmente el centro de sus *Aguafuertes porteñas* y ahí especialmente de la serie “La ciudad se queja” al tratar los tipos porteños, sus barrios y sus problemas sociales, de urbanismo y de higiene. Mientras que Sarlo (1992: 16) mantiene que Arlt sólo es “sensible a la iconografía de la modernidad [...]”. Ver el futuro sin pasado, pronosticar el futuro en el presente”, Rest (1982: 63) subraya el aspecto nostálgico de la obra arltiana: “Una nota constante de sus observaciones es la nostalgia: nostalgia de casonas y arboledas, nostalgia de jardines, evocaciones de un pasado suficientemente próximo para recordarlo pero definitivamente perdido para añorarlo. Arlt es, en este sentido, uno de los fundadores de la visión mítica de Buenos Aires”. Pero también existe el Arlt-periodista, que se rebela contra el paro, la miseria, el hambre y la muerte (véase las aguafuertes “El infierno santiagueño”, dic. de 1937; cf.

Como es sabido, Roberto Arlt escribió tres novelas, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (en dos volúmenes, 1929, 1931) y *El amor brujo* (1932). *El amor brujo* es la novela que menos atención ha suscitado entre los críticos y, al parecer, hasta ahora sólo existen dos ensayos dedicados exclusivamente a este texto (Gnutzmann 1982; Jarkowski 1989).³ Cuando se publicó la novela en 1932, los críticos la calificaron de “mala” y todavía hoy día la mayoría de ellos la silencian o la catalogan como “la más débil de sus novelas” (Masotta 1982: 18), “una novela rosa escrita con tinta negra [...], la menos interesante” (González Lanuza 1971: 85), “perceptiblemente inferior [... Balder un personaje] ñoño” (Cortázar en Arlt 1991, I: VII) o critican “el desarrollo de la anécdota simple y hasta un tanto ingenuo. Ni el argumento, ni el ritmo, ni el lenguaje alcanzan la estatura de las novelas anteriores [...]. Tampoco la reflexión metafísica o los delirios políticos y sociales tienen parecida magnitud” (Goloboff 1988: 75).

Gnutzmann 1993: 39-47). En la misma época Lugones, el único autor argentino mencionado por Arlt en *El juguete rabioso*, escribe su poema “Estampas porteñas”, poema en el que encontramos una imagen de la metrópoli parecida a la de Arlt en sus novelas: “El cielo, como una honda cuba de añil salobre/ exalta en electrólisis de sulfato de cobre,/ la grande estrella verde Ocaso del estío. [...] el cielo del Poniente se abisma,/ jaqueado por un rascacielos cuyo ancho bloque,/ sobre el tablero urbano da mate con el roque, [...]. Claro es que, carburando sus 60 HP, el ‘auto’ del gerente, puntual aguarda al pie, [...]. En Callao y Corrientes la noche ultramoderna/ que entre muslo y sandalia luce toda la pierna”. En su aguafuerte “El conventillo en nuestra literatura”, Arlt critica duramente al poeta, llamándolo “pirotécnico” y “maestro de inflar globos”, precisamente por sus “rimas de tungsteno y metileno”. Lo que verdaderamente le molesta a Arlt, es la falta de compromiso de Lugones (pronto convertido en apologeta del golpe militar de 1930) mientras que él mismo, aparte de comprometerse con los explotados, cree en “lo útil” de la literatura (Arlt 1995: 157), aunque otra nota, “La inutilidad de los libros”, parezca contradecirlo (Arlt 1991, II: 518-521.).

- ³ Liacho (1934: 126, 129) fue el primero en criticar la novela muy duramente: “Vulgaridad del mal gusto; vulgaridad del punto de vista. Vulgaridad de auto-estimación [...]. Vulgaridad de pretensiones [sic], de ficción y de énfasis”; “La novela es mala. Está mal escrita. Es innoble, pues, además de las crudezas repulsivas, no asoma un destello de buen gusto, de verdad, de talento.”

El éxito de las novelas arltianas se puede deducir del número de reimpressiones y de traducciones: en 1995 la editorial Losada publicó la 11ª edición de *Los siete locos* mientras que sólo la 3ª de *Los lanzallamas* (1994) y nada más que la 2ª de *El amor brujo* (1992). De *Los siete locos* existían en 1995 traducciones al alemán, italiano, francés, inglés (EEUU) y portugués (Brasil); de *Los lanzallamas*, sin embargo, sólo hay una traducción al alemán, al italiano y al francés y de *El amor brujo* nada más que una francesa (1992). Cf. Gnutzmann 1996: 45-47.

El amor brujo cuenta la historia del ingeniero Estanislao Balder, quien a los veintiséis años —casado y con un hijo de seis años— se enamora de Irene Loayza, una estudiante de dieciséis. Después de una interrupción de dos años, tiempo en el que Balder es demasiado perezoso para buscar a Irene, se reanuda la relación por iniciativa de ella y Balder aparece como novio oficial en casa de la viuda Loayza. A pesar de que la familia de Irene pertenece a la clase media, la futura suegra —en contra de lo que cabía esperar— no se opone a las relaciones de su hija con un hombre casado, sino que insiste en que éste pida el divorcio cuanto antes. Poco antes de la fecha en que debería iniciarse el viaje de los tres a España, Balder rompe su relación con Irene bajo el pretexto de que ella ya no es virgen y vuelve a vivir con su mujer, posiblemente con la idea de mantener a Irene como amante. La acción está fechada con toda claridad: Balder conoce a Irene a mediados de 1927 y rompe con ella en 1929 o 1930,⁴ a los pocos meses de su presentación en casa de la Loayza.

Como se ve, el argumento no es nada nuevo: amor a primera vista, encuentros secretos, cartas de amor (en este caso copiadas de las de otras novias), personajes que o bien actúan como ayudantes (los amigos Alberto y Zulema) o bien como enemigos (sólo aparentemente la madre de Irene) y en el trasfondo el gran obstáculo en la persona de la esposa. Para insistir en el caso nada excepcional, Arlt repite la trama principal en otra secundaria, el engaño que sufre Alberto por parte de su mujer Zulema con un bailarín.

La novela comienza con una comedia social, la presentación del novio (en este caso casado y con hijo) en casa de la novia. En vez de ofrecer una descripción de la casa de los Loayza,⁵ de clase media con preten-

⁴ En el capítulo “La voluntad tarada”, al reflexionar sobre la sociedad argentina, el narrador menciona el año 1930. En setiembre de 1930 el General Uriburu dio su golpe de estado y la señora Loayza, viuda de un teniente coronel, naturalmente es una seguidora de los militares (como también lo son el obrero Alberto y su mujer Zulema): “¡Qué gran obra la de Primo de Rivera! Es inútil... los únicos que hacen algo bueno en el gobierno son los militares” (Arlt 1991, II: 59, 92, 103 y 162 respectivamente). El propio Arlt, horas después, apoyó el golpe — como casi todos los argentinos — pero no tardó en rechazarlo (cf. las *Aguafuertes* de los días 8, 9 y 10 de setiembre de 1930, Arlt 1995b: 134-142).- El autor alude a la difícil situación económica después del “crac” de 1929 con los parados sentados en los bancos de la Plaza del Congreso y con el hermano de Irene, también sin trabajo (Arlt 1991, II: 40, 156).

⁵ Es conocido el provecho que saca el modernismo del “intérieur” de la casa burguesa, para sólo citar el ejemplo de Des Esseintes en *A rebours* de Joris-Karl Huysmans (París 1884); Eugenio Cambaceres inaugura esta tendencia con la “garçonnière” de Andrés en *Sin rumbo* (Buenos Aires 1885).

siones, el narrador se fija en los desperfectos que denuncian la pobreza y el abandono, ya que como viuda de un militar, con un hijo en paro y otras dos hijas en casa, la madre de la novia no puede permitirse ningún lujo. Es más, tiene que “vender” sus hijas a un buen partido, aunque afirme lo contrario. Los detalles de desperfectos y desgaste de la casa (tímbre y cerraduras rotos, paredes húmedas, sillas desdoradas, platos de estaño en vez de plata) contradicen el comportamiento de la dueña de casa a la vez que subrayan la hipocresía de la situación: la futura suegra que ha preparado la visita para negociar el futuro de su hija se comporta como “primera actriz ofendida” y pretende no conocer la razón de la visita. Emplea, además, un lenguaje teatral, dirigiéndose a Balder como “caballero” (mientras que en secreto le llama “gilito”); finge disgustos repitiendo el adjetivo “horrible”, sin olvidar insistir, por un lado, en su posición de viuda de un teniente coronel y, por otro, sin reparar en la contradicción que comete al preferir ver muerta a su hija antes de verla casada con un divorciado y preguntar, acto seguido, si Balder ya ha empezado a tramitar el divorcio. Más tarde se mostrará no sólo incongruente sino incluso despiadada al poner como ejemplo a seguir a aquel músico de teatro que abandonó a su mujer y tres hijos para vivir con una corista. Su comentario delata toda su amoralidad: “Así proceden los hombres”. Tampoco Balder se queda a la zaga en la comedia: saca una “vocecita dulce”, falsos gestos de timidez y resignación y pronuncia palabras retóricas, apelando al destino, la predestinación, un amor “excepcional”, “nobles sentimientos” y la responsabilidad ante Dios. La farsa social que abre la novela está dislocada con respecto al tiempo narrado del relato, ya que tiene lugar dos años después del capítulo I (el primer encuentro entre Balder e Irene en Retiro) y prácticamente cerca del desenlace, si tomamos en serio la sospecha de Balder de que “antes de tres meses duermo en esta casa” (Arlt 1991, II: 79, 148 y 20 respectivamente). Aunque no fue en esta casa, Irene se le entregó y provocó instantáneamente el final del “amor brujo”.⁶

⁶ En el relato se alude repetidamente al título: con el adjetivo “embrujado” y el sustantivo “embrujo” y con la pieza musical del mismo nombre de Manuel de Falla (Arlt 1991, II: 113, 127; 149; y 137, 141 respectivamente). *El amor brujo* se estrenó en 1915 en el Teatro Lara de Madrid, con un libreto de Martínez Sierra. Cumple la oferta del título al narrar el loco amor que triunfa sobre la muerte entre los gitanos Carmelo y Candelas. Es conocida la predilección de Arlt por la música de Albéniz y de Falla y su costumbre de aporrear el piano en horas intempestivas (Shine 1999: 2). En su novela, Arlt destruye las expectativas creadas por el título y lo convierte en una denuncia de

Descripciones posteriores del barrio de Irene son más amplias y subrayan la impresión de pobreza y pretensión a la vez que comprueban que se trata de un barrio principalmente de comerciantes y obreros. Sabiamente, el narrador ha dejado esta descripción para el segundo capítulo (cap. I, ya que el primero no lleva numeración y funciona de esta manera como preludio):

“La anchurosa calle de granito ascendía hacia el cielo, flanqueada por altos postes telegráficos pintados de gris; las veredas eran mitad de mosaico, junto a las fachadas, y de tierra con pasto a lo largo del cordón de granito. [...] Se veían sastres con las piernas cruzadas, junto a los umbrales, hilvanando prendas negras; un portal de arco, con una puerta de lanzas de hierro, defendía la entrada a un patio enladrillado de baldosas rojas entre un hotel y una ferretería, y en el aire flotaba sabroso olor a pan cocido.

Una negruzca chica gorda y descalza pasó silbando estruendosamente, y las fachadas bajas aparecían encaladas de rosa, crema o azul, mientras que todas las puertas de madera roídas por la intemperie, estaban barnizadas de rojo o marrón. Una ráfaga de viento trajo un tufo de agua en descomposición, [...]” (Arlt 1991, II: 33-34).⁷

El “Taller Mecánico” que Balder ve en el camino podría ser el de Alberto, personaje que tendrá un papel celestinesco en la relación entre Balder e Irene. Hacia el final de la novela, ya bajo el augurio de una pronta ruptura, el paisaje de El Tigre forma el trasfondo del paseo de la pareja. La conversación en torno a un posible viaje a España se ve interrumpida por descripciones del paisaje que se le impone a Balder:

“Bruscamente a la vuelta de una esquina aparece un galpón de cinc. Resopla sordamente la máquina del aserradero, una chimenea color de sangre recorta lo azul, [...]. [Balder] calla ensordecido por el estrépito del martilleo que alterna en el aserradero con el zumbido de la sierra. Es la fábrica de cajones para frutas del Delta” (Arlt 1991, II: 154-155).

Obviamente la pareja se pasea cerca del Mercado de Frutas con sus aserraderos; conforme avanzan, cambia el paisaje:

la hipocresía de la clase media baja; en vez de “amor brujo” se nos presenta el “amor burgués” (amoral e interesado).

⁷ Scobie (1977: 29-90, 156-162) ha mostrado que Buenos Aires era un caso anormal con respecto a las grandes ciudades europeas, donde el centro solía ser habitado por las clases alta y media alta. En Buenos Aires, la fiebre amarilla de 1871 desplazó a estas familias del sur de Plaza de Mayo hacia el norte y los inmigrantes pobres ocupaban la zona tradicional, creando así “el Norte oligárquico y el Sur obrero” (Sebreli 1966: 23-34). La aspiración de los trabajadores era salir del “conventillo” y conseguir una casita en las afueras.

“Un cacareo de gallos pone en la tarde su advertencia campesina. La vegetación de innumerables enredaderas disimula los alambrados. Las ramas de los sauces se arquean como varas de plata. Por el suelo, entre carnudas hojas dentadas, como manos humanas, tiemblan campanillas blancas, y las casas con enrejados verdes, palmeras, escalerillas [...]” (Arlt 1991, II: 156).

Más tarde entran en Coronel Morales, la que lleva a la estación del ferrocarril. Irene vive en esta avenida (Arlt 1991, II: 242) y no en el sector histórico con sus clubs, para el que habría que cruzar el puente. Al final del paseo (y para cerrar el círculo desde el primer al último encuentro), se repite casi la misma descripción del comienzo:

“Tras de los vidrios de sus puertas, sastres con las piernas cruzadas hilvanan prendas negras. Un chico forcejea en la puerta de lanzas de hierro que defiende la entrada de un patio embaldosado de mosaicos rojos, entre un hotel y una ferretería. En el aire flota sabroso olor de pan cocido” (Arlt 1991, II: 160; también 34).

La conversación y la psicología de los amantes parecen prometer un futuro feliz; descripciones como la del aserradero y la del caserón del “terrible viejo alemán” (“casi bestial de sombrío”) y el canto del gallo son preanuncio del desenlace⁸ (Arlt 1991, II: 157). La diferencia entre la novela anterior y ésta se hace evidente, si comparamos el paseo de Irene y Balder con el del angustiado Erdosain con la Bizca en *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 330-335): éste va reconcentrado en sí mismo; apenas existe una descripción del paisaje por el que pasan (“casas pasan ante sus ojos, borrosas como estampas de un filme”) y Erdosain, inadvertidamente, atropella a otro transeúnte en su ensimismamiento. Es el paisaje interior el que domina el capítulo: su percepción dolorosa de la existencia y su imaginación de un futuro matrimonio de suciedad y peleas con la Bizca y la sordidez de las relaciones sexuales: “Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos, con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana que extenua a los empleados de la ciudad” (Arlt 1978: 333).

Arlt sigue en *El amor brujo* la idea tradicional de que el espacio 'natural' de la mujer es la casa: a la Señora Loayza la presenta exclusivamente en el ambiente del salón y de la cocina-comedor (se cumplen las tres “K”: “Kirche, Küche, Kinder”). Ya vimos al comienzo su intento de impresionar al visitante dentro del ámbito del *living* (en penumbra, con piano y

⁸ Más tarde se vuelve a insistir en el canto del gallo y termina el capítulo: “Como asteriscos rojos, cruzan la sombra de la noche los triples cacareos del canto de un gallo”, que comprueban la afición de Arlt a lo folletinesco y a la Biblia (Arlt 1991, II: 164). Cf. los capítulos “Elementos folletinescos” y “Elementos simbólicos” en Gnutzmann 1984: 83-115.

fotos del “difunto” uniformado y de una hija, plato de estaño). Más expresiva aún es la cena que se toma en su comedor-cocina, en la que aparentemente tiene lugar un evento de felicidad hogareña, de sencillez, paz y armonía de una familia cuyos miembros se aprecian mutuamente. No falta la descripción del comedor: “pintado imitación papel, con bastones azules y motas de almagre” (nada de paredes blancas), una radio, un aparador de roble, el trinchante, anaqueles llenos de papel, cartas y fotografías y una vieja nevera que le recuerda a Balder la de su infancia (Arlt 1991, II: 140). La Señora Loayza, convertida en madre afectuosa, sólo se preocupa por el bienestar de Irene y del futuro yerno.⁹ Pero toda la escena está envuelta en un tono de burla: Simona es la “señorita de cara de mona”; su hermano, un mocetón de 27 años, “sonríe con mezcla de suficiencia y dulzura, entornando los párpados pestañudos”; Alberto es tan ridículo como siempre con sus “lentes montados en su nariz de caballero” y ya sabemos qué significa la ausencia de Zulema cuando dice estar de ensayo. Toda la conversación gira en torno a la comida y tanto la madre como la hija tratan al novio como a un niño, dándole de comer en la boca. Pero Balder entiende muy bien que la “sinfonía de cordialidad humana” tiene un propósito único: sofocar su resistencia y encadenarlo a la casa como el calor de Irene lo encadena a su sexo. El extracto del diario que sigue a la escena desmitifica la aparente paz de la cena: el objetivo es su humillación y destrucción como individuo, “convertir[le] en un ridículo esclavo de esa familia, que adobándo[le] con costillas de ternera y postres de chocolate, [le] conduciría al Registro Civil” (Arlt 1991, II: 144).¹⁰

⁹ También en *Los lanzallamas* existe una escena entre Erdosain, la Bizca y su madre en la cocina. Al tratarse de una clase más baja (Erdosain ha abandonado la clase media y ocupa ahora un cuchitril de un conventillo-“letrina”), la relación es más vulgar: la cocina es hedionda y las cacerolas llenan el fregadero; la Bizca en alpargatas, con una sonrisa obscena, se refriega contra el hombre y la futura suegra (también Erdosain está casado), gorda y sucia, arranca hilachas de sus zapatillas con los mismos dedos que en seguida servirán el azúcar (Arlt 1978: 327-328). La diferencia está en que Erdosain no sigue la comedia y no piensa someterse sino que prepara las fórmulas químicas para la destrucción de la sociedad.

¹⁰ Con mucha gracia, en las *Aguafuertes*, el autor suele tratar el mismo tema como en la titulada “Impuesto a los solteros”, donde explica lo que constituye el hombre para la mujer: “Simplemente un tonto al que con tres miradas, dos besos y media docena de apretones de mano, se le conduce a un paraje que se llama Registro Civil, se le hace firmar unos papelotes y se le despacha diciéndole así: - Ahí tienes eso, son lentejas. Si quieres las comes, y si no, las dejas” (en Scroggins 1981: 262).

El living como sala de representación se convierte más tarde en lugar de (casi) consumación del acto sexual (Arlt 1991, II: 14-21 y 133-143), es decir, el lugar preferido “de esa complicidad de tres,¹¹ que eslabona una turbia junta, en la cual la madre termina por sonreír con un esguince sonrojado, al novio y a la hija, que a ella le consta que han estado minutos antes, ayuntándose incompletamente sobre los almohadones de la sala” (Arlt 1991, II: 146). Digamos, de paso, que no siempre son los “adelantos” el método de dominar al hombre; más tarde, una vez casada, la mujer se negará a tener relaciones sexuales para imponer su voluntad o sus deseos, como Elsa con Erdosain en *Los siete locos* (Arlt 1978: 18, 71) o Eloísa con Pedro en *El fabricante de fantasmas* (Arlt 1991, III: 333-390). En fin, cocina (comida) y sala (sexo) son el espacio característico del “amor burgués” y sirven para encadenar al candidato, este “macho débil y sensual” al que la suegra-araña ayuda a atrapar para su hija; por lo tanto, amabilidad y buen trato constituyen elementos del “gran negocio” (Arlt 1991, II: 175) en el que el macho compra a la madre una joven de asegurada virginidad para el disfrute legal (y en que él mismo termina siendo encerrado). Con frecuencia, Arlt vincula la caza del novio con la comida y el sexo; otro ejemplo claro se encuentra en el relato “Noche terrible” que describe la última noche del noviazgo antes de la boda. Tanto el hombre como la mujer calculan sus estrategias: Julia le hace “adelantos” para encadenarlo con más seguridad y Stepens prepara mentalmente su huida. Si a Balder lo ceban con costillas y postres, Stepens sufrió un atracón de “ñoquis y capelletis” (Arlt 1995a, I: 165; “ñoquis” [sic]: 167). Balder puede apostar fuerte, porque sospecha con razón que Irene no cumple las condiciones, es decir, no es virgen. Esta falta de pureza le puede preocupar, pero no le destruye la vida como a Erdosain; al contrario, le abre el camino para volver a su mujer. A Erdosain le lleva a la angustia y a la (auto)destrucción, por lo que el narrador lo define como un ser tiroteado entre los “siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (Arlt 1978: 71).¹²

¹¹ La afición científica y a los números se detecta también en expresiones como “rectángulo de vulgaridad” (la pareja con la suegra y hermana detrás, Arlt 1991, II: 146, 153). El novio es un “desdichado a quien los cilindros de un laminador han cogido por un borde de la ropa” (*ibid.*: 95); en otro momento Balder se siente atrapado por las dos mujeres en “redes” y “mallas” (*ibid.*: 144).

¹² Erdosain, la noche de bodas, se avergüenza ante el “impudor” de Elsa al desnudarse. Pero también él es víctima de sus deseos: “El desco zumbaba como un tábano en sus oídos, pero nadie lo podía arrancar ya de la oscuridad sensual. [...] Erdosain sacaba de las alcobas de la casa negra una mujer fragmentaria y completa, una mujer compuesta

Si Tigre es el espacio de la pequeña burguesía (y de los artesanos autónomos como Alberto), el entorno de Balder, a pesar de que pertenezca al mismo estrato social, es el centro (según Scobie, unos 250 bloques alrededor de Plaza de Mayo) y sobre todo su oficina. Aunque se menciona su casa y su dormitorio (Arlt 1991, II: 86-91, 97-101), el narrador no ofrece ninguna descripción de éstos con una mínima pretensión de crear “un efecto de realidad” (Hamon 1982: 127).¹³ Una breve introducción expresionista (“el cielo raso rayado de violentas sombras, las siluetas ametralladoras en acecho”, Arlt 1991, II: 97) da paso, en seguida, al subconsciente del protagonista. Balder no es un hombre de familia; al contrario, tiene rasgos del hombre moderno que Simmel describe en su libro *El individuo y la libertad*. Frente a la masa que vive de forma mecánica,¹⁴ Balder quiere “conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia” y se resiste “a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico-social” (Simmel 1986: 247). También se observa el acrecentamiento de su vida nerviosa y el incesante movimiento que es característico del hombre moderno (Waugh 1994: 84: “random motion is the radical category of modern urban life”). A pesar de que sus pulsiones lo empujan hacia Irene, su espíritu racional lo induce a observar las partidas del “gran negocio” (Arlt 1991, II: 175; cf. Simmel sobre el carácter monetario de las relaciones del “urbanita”). Igualmente es cierta la observación de Simmel de que el exceso de estímulo nervioso lleva a la “indolencia” y al “embota-

por cien mujeres despedazadas por los cien deseos siempre iguales, renovados ante la presencia de desemejantes [sic] mujeres.

Porque ésta tenía las rodillas de una muchacha [...], y los muslos que recordaba haber visto en una postal pornográfica, y la sonrisa triste y desvanecida de una colegiala [...], y los ojos verdosos de una modistilla [en esos centros], donde los tenderos empujan con sus braguetas sublevadas a las mocitas que gustan de los hombres” (Arlt 1978: 75).- El propio Arlt insistió en su nota sobre *Los siete locos* en la “vida interior” de sus personajes: “Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada” (Arlt 1991: II, 587).

¹³ “Ce n’est jamais, en effet, le ‘réel’ que l’on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n’a pas d’ancrage” (Hamon 1982: 129).

¹⁴ “Viven. Eso. Mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al cine. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes. Cumplimos nuestros deberes. ¡Somos honestos! ¡Somos vírgenes! ¡Cumplimos con nuestros deberes! Respetamos a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestras hermanas, a nuestros hijos. Somos virtuosos. ¡Cumplimos con nuestros deberes! Idénticos a hormigas. Van, vienen. Viven. Esta es la vida” (Arlt 1991, II: 90).

miento” (Simmel 1986: 251-252), reflejados en la pereza y la inercia¹⁵ de Balder que le impiden ir a buscar a Irene durante dos años. Tampoco su individualidad está tan desarrollada como él pretende sino “atrofiada” (Simmel 1986: 260) por su faceta de comediante.

En su oficina, Balder tiene grandes planes (él mismo se llama ingeniero, sin embargo es un pequeño empleado), aunque debe dedicarse a trabajos tan poco atractivos como un alcantarillado de cemento (Arlt 1991, II: 63). Su gran proyecto arquitectónico se parece a un sueño futurista incluso en comparación con la realidad europea o estadounidense del momento:¹⁶

“Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo. [...] Había que substituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. [...] perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, [...] colocarían los cristales, [...] de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris.

Su destino era realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente por trenes eléctricos” (Arlt 1991, II: 50 y 52).

El paisaje que Balder observa desde su ventana es el de una “ciudad sin carácter” que nada tiene que ver con sus proyectos y acto seguido cerrará la ventana desganado:¹⁷

“Parecen dos ciudades superpuestas: arrinconada la de los rascacielos, extendiendo un fracturado horizonte de mampostería, la baja [...]. A ras de un techado negruzco distingue los contrafrentes de un puente de ferrocarril enrejado. Los muros crecen, lienzos de muralla gris superponen paredes amarillas perforadas de agujeros cuadrados, el perpendicular zig-zag de mampostería se resquebraja en una mancha verde, y la otra ciudad de los rascacielos, con el peñón de sus monoblocks color mostaza, supera la pizarrosa altura de edificios de siete pisos” (Arlt 1991, II: 63).

Pero Balder también es el hombre moderno, empujado por el nuevo ritmo y los medios de transporte rápidos. Es precisamente en la estación

¹⁵ Los atributos que más se repiten con respecto a Balder son precisamente: “pereza, desgano, inercia, perezoso adormilado, laguna (inhibición) de voluntad, apatía, abúlico”; pero también tiene otra personalidad: es cínico y calculador y siente, como Erdosain, necesidad de ser humillado y destruido.

¹⁶ Le Corbusier dio conferencias en Buenos Aires en 1929; en 1932 tuvo lugar la primera Exposición de Arquitectura Moderna en Nueva York con obras de Gropius, van der Rohe y Le Corbusier. El único arquitecto mencionado expresamente en la novela es Wright (Arlt 1991, II: 50).

¹⁷ Sobre el tópico “ventana” en la novela urbana, véase Klotz 1969: 349.

Retiro donde conoce a Irene. Al encuentro le precede una descripción del ambiente característico de una estación, llena de elementos acústicos y visuales: murallas con arcos de acero, la bóveda con cristales manchados por el hollín; sonidos de una bomba, ruidos de bultos que ruedan por el andén, tintineos de parachoques; todo ello envuelto en una luz mostaza y con semáforos a la distancia que asemejan “inmóviles instrumentos de tortura”. Poco después, Balder, para desprenderse de la mirada de la adolescente, observa la detención de un tren eléctrico y la gente que sale en racimos, algunos con bultos, otros con ramos de flores, otros con carteras. Embriagado por el ambiente y por la mirada fija de Irene (que luego se convertirá en *leitmotiv* como “mirada gatuna”), Balder sube como un autómatas tras la joven al tren de Tigre. Precisamente el traqueteo del vagón eléctrico le lleva a un estado de éxtasis: “De pronto crujieron los boggies, la trepidación de los motores se comunicó a los vagones, sacudieron los asientos, una bocanada de aire fresco penetró al compartimiento. El vertiginoso traqueteo multiplicaba la embriaguez de su éxtasis” (Arlt 1991, II: 23 y 25). A continuación desfilan los arrabales de la margen derecha del río entre Retiro y Tigre:¹⁸

“Techos de dos aguas, rojos o alquitranados ... un terraplén verde ... pasaron bajo un puente... apareció la cobriza llanura del río. Velámenes triangulares flotaban muy lejos ... El tren parecía deslizarse vertiginosamente sobre una prodigiosa altura. Abajo, entre los claros que dejaban las ramas, distinguían rectángulos morados de canchas de tenis, en una curva del camino apareció y desapareció una cabalgata, y el río a lo lejos parecía una plancha de cobre rizada por el viento ...” (Arlt 1991, II: 25-26).

Cuando flaquea la conversación o para escaparse de su propia emoción, Balder se dedica a observar los fragmentos de paisaje y las pequeñas escenas diarias captadas al vuelo: sauces en la orilla, molinos, fincas, toldos encima de patios, un invernadero, chalets, automóviles y una frutera sentada entre sus cestos, con la cabeza escondida entre las páginas de un diario; una señora de rosa que cruza la calle; varios hombres en bata tomando una cerveza bajo el toldo de un bar... Balder se embriaga con la velocidad (aparte de con sus propias palabras):

“Los ojos le resplandecían. En la tarde soleada, más allá del confín angular por efecto de la velocidad del tren, su devoción no encontraba palabras que

¹⁸ En el viaje de Balder, dos años más tarde, se mencionan los nombres de las paradas intermedias: Beccar, Victoria y San Fernando; en el viaje de vuelta con Irene y Zulema no aparece ninguna descripción del paisaje por el que cruzan (Arlt 1991, II: 69 y 72-74).

expresaran la intensidad de su recogimiento. [...] su asombro se mezclaba a la extrañeza que le producía el paisaje, reiterándole la sensación de viaje a lo desconocido” (Arlt 1991, II: 31-32).

Todos los momentos trascendentales de la relación con Irene o bien tienen lugar en un vehículo (declaraciones de amor y la confesión de su matrimonio) o bien en la casa de los Loayza.

La descripción más amplia del centro de la ciudad se hace nuevamente desde un vehículo en movimiento; Balder acompaña a Irene en tranvía desde Retiro al conservatorio cerca de Congreso, sin olvidar de darnos nombres de calles y plazas: Arenales, Talcahuano, plaza [Lavalle] con el teatro Colón y el Palacio de Justicia, “una calle en reparación”, Cangallo y Rivadavia, “más allá del mil quinientos”. También en este viaje el paisaje visto al vuelo y los fragmentos de diálogo y de descripción de Irene se entrecruzan; además, el autor insiste en los olores y ruidos y en las diferencias de nivel social que se encuentran en el camino: “apareció una plaza con canteros prolijos y criadas en los bancos soleados... fachadas color piedra [con] placas de mármol negro [y] letras de oro... hileras de automóviles particulares [y] vidrieras de lujosas despensas. En el interior de los garajes se distinguían ruedas de chóferes uniformados como lacayos”. Al acercarse a Talcahuano el ambiente social empobrece: un mercado con olor de verduras fermentadas y moscas y, ya cerca de Plaza Lavalle, se recupera con los edificios del Colón y Tribunales y los “grupos de señores correctamente vestidos, con bastones en una mano y mamotretos en otra”. A partir de entonces el tranvía marcha al mismo nivel de la acera, entre comercios, librerías, fruterías y transeúntes. Incluso se muestra el interior de alguna casa: un planchador de sombreros, un jilguero en su jaula, una mesa, un cesto de bordado, un maniquí... para terminar con el martilleo opaco de un taller de hojalatero y el perfume de pastas dulces que se mezclan con “una vaharada de ácido muriático”.¹⁹ El

¹⁹ Una ambientación en un café de la época se encuentra a continuación, como de costumbre interrumpida por los pensamientos del personaje: suboficiales jugando al billar, parroquianos, lavadores de copas, el mozo de la caja registradora, botellas tras el mostrador, una lista de cócteles en una pizarra negra, el vapor de la máquina de café, un lustrador de botas y, afuera, un vigilante de azul, un camión... Las reflexiones y el ambiente afectan a Balder de tal modo que siente ansiedad y una flojera física, hasta que se impone serenidad (Arlt 1991, II: 67). Un café con ambiente de artistas se encuentra en el capítulo “Caminando al azar” (Arlt 1991, II: 75).- El capítulo “Haffner cae” de *Los lanzallamas* ofrece otra descripción del centro de Buenos Aires (alrededor de Maipú y Diagonal); otra vez el ambiente de esta novela es demoníaco en comparación con la última, aparte de que se trata de una escena nocturna y policíaca: rasca-cielos en construcción: “Perpendiculares a la calle asfaltada cortaban la altura con

lector capta perfectamente que el viaje por calles y plazas abiertas que prometía aventuras y libertad, es decir, un auténtico “amor brujo”, al final se ha “disuelto en nada” (Arlt 1991, II: 36-41).

Por último, el capítulo que más puede recordar a *Manhattan Transfer* de Dos Passos es el paisaje nocturno, cercano a Retiro. Es sabido que Arlt leyó la novela americana, traducida en 1929 por Robles Pazos, porque contesta a un lector que compara una aguafuerte suya con la novela: “*Manhattan Transfer* es una novela que he leído, hace precisamente cuatro días. Demás está decir que me ha dejado encantado que mi manera de escribir le guste tanto como la de Dos Passos” (cf. “Me ofrecen un perro”, en Scroggins 1981: 51). En el capítulo “En nombre de nuestra moral” se establece una escena en la plaza de la estación Retiro entre un comediante (Balder) y una cursi y calculadora (Zulema) en la que la conversación se ve interrumpida de vez en cuando por algún letrero de neón y la sombra de un rascacielos imponente. Una vez que Balder se ha quedado solo en un banco, las luces nocturnas y la publicidad interrumpen continuamente sus pensamientos. Sobre todo se repite el reflejo del pavimento que cambia con el neón de los anuncios que se encienden y apagan y, como trasfondo, se escuchan los silbatos de las locomotoras:

“La calle parece pavimentada de adoquines de bronce. - Bueno... *Good Year*. Yerba Nanduty. *Confíenos su construcción*. - Bueno... *Las mejores galletitas*. Hotel El Español. - Claro... El granito adquiere una lustrosa oscuridad violeta [...]. *Good Year*. *Los mejores neumáticos*. *Good Year*. *Las mejores cubiertas*. - ¿Por qué no?.

Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. Súbito oscurecimiento de un letrero blanco y violeta. Silbatos de locomotoras distantes. Pasan hombres de gorra y blusa. - Rascacielos de acero y cristal. Entre un nimbo verdoso amarillea la luna. Una araña de cristal escarlata teje su red de gas verde [...].

majestuoso avance de trasatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recortan la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio”; “Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla. Más arriba, la noche enfoscada por el vapor humano”; “En las entrañas de la tierra, color de mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remachadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonantes de soles artificiales. Chrysler, Dunlop, Goodyear” (Arlt 1978: 228, 230, 230).

La calzada parece pavimentada de adoquines de bronce, luego el granito adquiere una lustrosidad violeta. A lo lejos suenan silbatos de locomotoras en maniobras, entre tinieblas custodiadas por redondos ojos escarlatas, y Balder sonríe.

Nuestras Galletitas Son Las Mejores. *Good Year*. Un segundo de oscuridad hace visibles tres estrellas en el cenit. *Confíenos su construcción*. Los árboles de la plaza parecen dormidos. Ni una sola hoja se mueve” (Arlt 1991, II: 94, 95 y 96 respectivamente).²⁰

Bajo la influencia de este paisaje de luces cambiantes y ruidos, Balder planea su última gran jugada: disfrutar del cuerpo de Irene y, acto seguido, repudiarla por no ser virgen.²¹

²⁰ Evidentemente la edición no cuida las cursivas que deben marcar los anuncios.

²¹ No he tratado a Irene en un espacio propio en este estudio, porque ella no lo tiene, sino que acompaña al del hombre o está integrada en el de la madre. Ella constituye el prototipo de la amante como las que Balder suele frecuentar. Desde el comienzo se insiste en su “temperatura ardiente” (Arlt 1991, II: 20), pero no nos engañemos, es Balder, en primer lugar, que proyecta su propia sexualidad sobre la muchacha. Existen muchas coincidencias entre esta novela y el relato “Noche terrible”: también Stepens considera la posibilidad de rechazar a Julia por falta de virginidad; ambos novios viven en Belgrano y los paisajes urbanos, al planear el hombre la ruptura, se parecen: “altas fachadas [...], una neblina de carbón [...], contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan [...]. Ómnibus verdes trepidan sordamente”, y la escena de masturbación de Stepens en la calle (Arlt 1995a, I: 151 y 154) recuerda a la del salón de los Loayza. Este cuento, a su vez, enlaza con otro, “Regreso” en el que Julio —un nuevo Stepens—, hombre abúlico como Balder, vuelve pasados diez años desde que tuviera una relación con María Elena, ahora casada con un recaudador de impuestos. La hermana de María Elena se llama, como la de Irene, Simona y es igual de fea que aquella. En este cuento es la venta del viejo piano (objeto importante en *El amor brinjo*) la que debía haber servido para costear el viaje a Europa. Hasta los ojos de María Elena e Irene se parecen: “estriados ojos de gata” (Arlt 1995a, II: 226). Por su parte, los prejuicios de los Loayza se atribuyen al marido de la ex-novia, puesto que es admirador de “frases hechas y retumbantes, afirmaciones categóricas en política criolla. Resuelto partidario del caudillo” (Arlt 1995a, II: 226). Un lejano parecido con todos estos textos se encuentra en el cuento “La hostilidad”, en el que Silvio, homónimo del protagonista de *El juguete rabioso*, estalla en un arrebato de cólera contra la muchacha (sin nombre) que dice amarlo (Arlt 1995a, II: 215-219).

Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [= Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur.).
- ARLT, Roberto (1995a): *Narrativa corta completa*, 2 tomos, Ed. de Domingo-Luis Hernández, Madrid: Universidad de La Laguna.
- ARLT, Roberto (1995b): *Aguafuertes porteñas*, Introducción: Rita Gnutzmann, Buenos Aires: Corregidor.
- GELFANT, Blanche Housman (1970): *The American City Novel*. 2^d ed., Norman: Univ. of Oklahoma Press.
- GNUTZMANN, Rita (1982): "Roberto Arlt, *El amor brujo* o la destrucción de los mitos", en: *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 11: 93-103.
- GNUTZMANN, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Univ. del País Vasco.
- GNUTZMANN, Rita (1993): "Roberto Arlt se queja", en: *La Página* (La Laguna) 13-14: 39-47.
- GNUTZMANN, Rita (1996): "Bibliografía de y sobre Roberto Arlt", en: *Chasqui* (Williamsburg) XXV, 2: 44-62.
- GOLOBOFF, Gerardo M. (1988): *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires: EUDEBA.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1971): *Roberto Arlt*, Buenos Aires: CEAL.
- HAMON, Philippe (1982): "Un discours contraint", en: R[oland] BARTHES [et alii]: *Littérature et réalité*, Paris: Seuil: 119-181.
- JARKOWSKI, Aníbal (1989): "*El amor brujo*: la novela 'mala' de Roberto Arlt", en: Graciela Montaldo (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto: 109-127.
- KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt*, München: C. Hanser.
- LIACHO, Lázaro (1934): *Palabra de hombre*, Buenos Aires: Ed. del Autor.
- LUGONES, Leopoldo (1974³): *Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar.
- REICHARDT, Dieter (1992): "Literatura de Buenos Aires", en: Ronald Daus (Hrsg.): *Großstadtliteratur. Internationale Colloquium über lateinamerikanische [...] Metropolen*, Berlin 1990, Frankfurt am Main: Vervuert: 83-88.
- REST, Jaime (1982): "Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad", en: *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires: CEAL: 57-69.
- SARLO, Beatriz (1992): "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", en: *Punto de vista* (Buenos Aires) 42: 15-21.
- SCOBIE, James R. (1977): *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- SCROGGINS, Daniel C. (1981): *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

SEBRELI, Juan José (1966): *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Siglo XX.

SHINE, Elizabeth (1999): "Mil días con Roberto Arlt", en: *La Nación* (Buenos Aires): 16 de mayo, sección 6: 1-2.

SIMMEL, Georg (1986, en alemán 1917): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Ediciones Península.

WAUGH, Patricia (ed.) (1994): *Postmodernism. A Reader*, London etc.: E. Arnold.